

Наталія Кубриш
(Одеса)

НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНЕ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

Статтю присвячено вивченню національних витоків творчості скульптора Олександра Архипенка. Творчість Архипенка розглянуто в контексті міфологізму як типу художнього мислення XX ст. Обґрунтовується, що нові міфи неминуче нанизуються на вікові фундаментальні архетипи. Прояв міфологем і архетипів у скульптурі видатного українського майстра показано у взаємозв'язку зі світовим образотворчим мистецтвом. Усвідомлюється роль міфологізму у формуванні в мистецтві модернізму нових стилістичних і художніх засобів вираження. На основі порівняльного художнього аналізу визначається національне та інтернаціональне в міфопоетичній спрямованості творчості скульптора. Розкривається гуманістичний, життєстверджуючий характер скульптури О. Архипенка в контексті кризової ситуації XX ст.

Ключові слова: модернізм, образотворче мистецтво, творчість, скульптура, художній образ, архетип, міф.

The article is devoted to the study of national sources of creative work of sculptor Olexandr Arkhypenko. The creative work of Arkhypenko is examined in the context of mythologism as a type of the XXth century thought. It is substantiated that the new myths are unavoidable threaded on the age-old fundamental archetypes. A display of mythologems and archetypes in the sculptures of the prominent Ukrainian master is discovered as interconnected with a global fine art. A role of mythologism in forming of the new stylistic and artistic expressive means in modernistic art is defined. On the basis of comparative artistic analysis, there is a realization of national and international in the mythopoetic orientation of the sculptor's creative work. The author discovers a humanistic, life-asserting nature of the Arkhypenko sculptures in the context of the XXth crisis.

Keywords: Modernism, fine art, creative work, sculpture, artistic image, archetype, myth.

Стаття посвящена изучению национальных истоков творчества скульптора Александра Архипенко. Творчество Архипенко рассматривается в контексте мифологизма как типа художественного мышления XX в. Обосновывается, что новые мифы неминуемо нанизываются на вековые фундаментальные архетипы. Проявление мифологем и архетипов в скульптуре выдающегося украинского мастера показано во взаимосвязи с мировым изобразительным искусством. Определяется роль мифологизма в формировании новых стиллистических и художественных средств выражения в искусстве модернизма. На основе сравнительного художественного анализа осознается национальное и интернациональное в мифопоэтической направленности творчества скульптора. Раскрывается гуманистический, жизнеутверждающий характер скульптуры А. Архипенко в контексте кризисной ситуации XX в.

Ключевые слова: модернизм, изобразительное искусство, творчество, скульптура, художественный образ, архетип, миф.

У мистецтві кінця XIX – початку XX ст. гострою стала проблема національної своєрідності. Посилюється інтерес до історичного минулого, до національної мистецької спадщини, до народних звичаїв і обрядів. Популярними стають також і міфологічні форми неофольклоризму. Досконале вивчення скарбниці народного і примітивного мистецтва знайшло свій вияв не тільки у творчості художників модерну, але й представників авангарду. Творча інтелігенція прагнула знайти опору в минулому, але такому, яке можна порівняти із сьогоденням. Не соціальні проблеми стають головними показниками їхніх творів, а загальнолюдські. Важливе значення відводилося інструментові пізнання світу, тобто мові наукової та художньої моделі світобудови. Порина-

ючи у глибину віків, майстри відкривали для себе і сучасників спадщину язичницької та християнської культур. Але, як зазначав М. Бердяєв: «Язичницький космізм, хоч і в дуже видозміненій формі, переважав над християнським персоналізмом» [5, с. 222]. Звернення до минулого національної культури, до народного мистецтва, що традиційно зберігало усталені образи самотньої картини світу, ішло паралельно зі зверненням до європейської культури, до її минулого і сьогодення. З «уламків» Космосу художники будували нову цілісність. Так народжувався модернізм.

Ареною творчості Олександра Архипенка був увесь світ. Для скульптора був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю, у якій тоді домінуючою була тенденція до перетворення світу, до формування нового світосприйняття. У пошуках опори майстер звертався до надбань язичницької культури, народного мистецтва, християнського середньовіччя та естетичних смаків нових напрямків західного мистецтва. Творчість О. Архипенка перебувала в руслі загальної проблематики модернізму, але водночас була і глибоко індивідуальна. Архипенко у своїх творах на основі стародавніх міфів створював свій власний, у якому проявляється особисте, національне і загальнолюдське усвідомлення таємниць гармонії буття. Звертаючись до міфу, скульптор-новатор глибоко усвідомлював його значення в бутті людини як зв'язуючої ланки між тимчасовим і вічним. Оскільки метою Архипенка було відтворення не конкретної, видимої всім реальності, а реальності духовного, метафізичного плану, була необхідна інша, ненатурна мова втілення, яку виробив скульптор. На відміну від живопису скульптура оперує реальними об'ємами у трьохмірному просторі. Ілюзорність форм, що народжуються і зникають, важче передати мовою пластики, та Архипенку вдалося досягнути цього за допомогою активізації простору й кольору.

Олександр Архипенко чутливо сприйняв стилістичні пошуки свого часу, але об'єктом його мистецтва завжди була людина і її внутрішній світ. «Діапазон мистецької мови у творах художника напрочуд широкий і пролягає між двома, як на перший погляд, протилежними полюсами: втілення образу людини у формах традиційно-фігуративного мистецтва і неспинними творчими пошуками у сфері пластичної гри об'ємів та ліній, їх складної взаємодії та взаємозалежності. Однак було б помилкою уявляти собі ці два напрями як паралельні шляхи розвитку, що ніколи не перетинаються. Перший із них не був в Архипенка безкрилим копіюванням природи, а другий не перетворювався в холодний, відірваний від людського світу абстракціонізм, він зберігав модуль людської постаті, близьку до її будови архітектоніку форм та властивий для неї ритм ліній, контурів і пластичних об'ємів», – слушно зазначає О. Сидор [20, с. 80]. За допомогою символів і пластичних трансформацій він прагнув передати метафізичну реальність буття. «Його незвичайні скульптурні й малярські композиції сповнені глобальним, а то й космічним відчуттям і баченням людини, бажанням проникнути в таїну Божого задуму щодо людини. У царстві гармонії форм і силуетів він досягнув безперервний дух творіння, яким наповнений Космос і який віддзеркалений у кожній людині», – пише Д. Степовик [22, с. 79].

Ідея гармонійного зв'язку людини і світу стала основою світогляду О. Архипенка, який виступив проти механістичних трактувань природи людини. Скульптор зазначав: «Крім усіх конкретних форм, що виникають у природі, є ще людина з її психологією і почуттям, з її духовністю, метафізикою, естетикою, символікою та з усіма її здібностями, які є нічим іншим, як відбиттям всесвітнього розуму, що об'єднує складні причини, щоб людина вміла думати і творити, як вона вміє» [3, с. 226]. Глибина філософського осягнення світу за допомогою мистецтва дає масштабність творчості відкривача нових шляхів у скульптурі ХХ ст. Про глибину інтелектуально-філософських роздумів свідчать «Теоретичні нотатки» скульптора [17]. У них переплелася багато філософських і релігійних традицій: неоплатонізм, християнський містицизм, романтизм, віталізм та ін. Увесь цей сплав став інтелектуально-філософською основою світосприйняття О. Архипенка. Але особливий вплив на характер його роздумів мали

ідеї філософії ірраціоналізму А. Бергсона. «Я знову знайшов підтвердження своїх ідей у французького філософа Анрі Бергсона...», – писав О. Архипенко [3, с. 247]. Тяжіючи до апології міфу, А. Бергсон суттєво впливав на тодішню інтелектуальну художню еліту, його паризькі лекції мали чималий успіх. В. Турчин пише: «На зорі кубізму теорії Мінковського, Пуанкаре, Бергсона широко обговорювалися у майстернях на Монмартрі. Ле Корбюзьє, відомий французький архітектор, писав з цього приводу: “близько 1910 року, в час чудових злетів кубізму, з тонкою інтуїцією і прозорливістю вони [художники. – В. Т.] говорили тоді про четвертий вимір – відриву від тимчасового, минушого”» [23, с. 96]. Об’єднуюча «вік нинішній і вік минулий» філософія Бергсона пов’язана з гуманітарно-антропологічним напрямом у західній філософії [4, с. 378].

Олександр Архипенко глибоко переживав відчуженість буржуазного суспільства, його відрив від віковичного коріння: «Парижани сприймають минуле тільки через сучасність. Вони пишаються Лувром так само, як і підземною електричною дорогою, яка облутала павутинням своїх станцій все місто» [19, с. 55]. У маніфесті футуризму Ф. Марінетті стверджував: «Віднині жар шматка сталі чи дерева збуджує в нас пристрасть сильніше, ніж посмішка і сльози жінок» [13, с. 39]. Велична електрика, єдина і божественна мати людства, замінює їм божество.

Для творчості О. Архипенка мотив матері-жінки-богині став одним із головних, і перше знайомство з ним було у світі мистецтва, очевидно, через половицьку та трипільську культуру, народне мистецтво. Витвори невідомих майстрів лишили глибокі емоційні, навіть містичні враження ще в дитинстві. Від давніх дитячих вражень в Архипенка співіснували стихійні могутні жіночі язичницькі образи («кам’яні баби») і одухотворені піднесені (ікони). Так, згодом скульптор згадував: «Київ став християнським у десятому столітті, живопис одразу ж зазнав впливу візантійського живопису. Що ж до скульптури, то релігія забороняла її, отож вона перестала існувати. Пластики, які було створено раніше і які я бачив у дитинстві в міських садах, були, очевидно, тотемічними ідолами, витесаними з каменю. Одна така скульптура стояла в університетському саду. Це була сувора, похмура брила з невиразною подобою людської постаті. Була вона півтора метри заввишки і називалася “Чоловік”. Добре пам’ятаю, як вилазив на неї, коли був хлопчиком. Я і мої товариші наважувалися навіть сідати їй на голову. Або кидати в неї каміння. Зате ввечері, коли ворота зачиняли й сад порожнів, я боявся її і обходив десятою дорогою. Вона була якась темна і страшна. Можливо, простота цієї похмурої брили теж вплинула на мою уяву» [2, с. 110–111]. Його дід Антон Архипенко, який був іконописцем, щиро підтримував захоплення онука малюванням і допомагав йому пізнавати таємниці чарівного світу мистецтва. Ікони розкрили перед ним світ символів, світ духовного життя людини, яке було пронизане релігійно-містичними переживаннями. На відміну від більш орієнтованих на чоловіче начало, виявлене в образах Спаса Нерукотворного, Георгія Побідоносця, войовничих росіян, особлива любов українського козацтва була до образу Богоматері. Г. Гачев пише: «У Росії ідея Отця більш важлива. <...> В Україні мати важливіша і красномовніша» [8, с. 148–150]. Найбільш улюбленим став образ Покрови Богоматері: Марія уособлювала посередництво між плоттю і духом, земним і небесним. Вона була «містком», який єднав людину з вічним духовним началом.

Наприкінці ХІХ ст. значно зросла увага до національної історії, а тому археологія зайняла вагомe місце в науковій сфері. Основним об’єктом уваги на початку ХХ ст. стали пам’ятники Причорномор’я. Відомий український археолог В. Хвойка (1850–1914) відкрив зарубинецьку та черняхівську культури: перші пам’ятники було знайдено на території Обухівського повіту Київської губернії 1896 року [18, с. 18]. Іван Кавалерідзе, коли хлопчак навчався в гімназії Готліба Андрійовича Валькера, познайомив О. Архипенка зі своїм дядьком, у якого він жив у Києві [21, с. 25]. Хранитель скіфського відділу Історичного музею С. Мазаракі проводив археологічні розкопки на Роменщині. О. Архипенко разом з І. Кавалерідзе брав участь в археологічних експедиціях С. Ма-

заразі, де збагнув таємничу простоту та виразність стародавньої скульптури [21, с. 74]. «Відтоді О. Архипенко особливо цікавиться трипільською керамікою, дивовижними виробами праслов'янських племен Придніпров'я й залишеними первіснообщинною формацією кам'яними ідолами, людоподібними стовпами», – зазначає О. Синько [21, с. 26]. Під час навчання в Київській художній школі Миколи Мурашка (1902–1905), де навчалися згодом К. Трохименко, І. Кавалерідзе, П. Сниткін, Т. Руденко, О. Екстер, О. Тишлер та інші, інтерес юного О. Архипенка до мистецтва стародавніх часів не зникає [10]. Співавтори книги «Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» Б. Лобановський і П. Говдя пишуть, що збереглася репродукція твору «Дитина, що сидить» (1904), виконаного О. Архипенком за часів перебування в Київській художній школі. Автори дослідження відмічають у ньому відчутний вплив стародавніх монументів V–X ст., так званих «кам'яних баб» [12, с. 49].

У пошуках нових горизонтів мистецтва (не закінчивши навчання в Києві) Олександр 1906 року їде в Москву і продовжує навчання в художньому училищі живопису, скульптури та архітектури. Беручи участь у виставках, знайомиться з В. Кандінським, Л. Поповою, А. Певзнером, Н. Габо, котрі, як і він, намагаються зруйнувати рамки академізму і вдихнути в мистецтво життя, сповнене сучасних ритмів. 1908 року О. Архипенко їде в Париж. Столиця Франції тоді була схожою на велетенський вулицю, до якого злітали художники з усього світу. Це місто приваблювало митців яскравою палітрою різноманітних течій і новими творчими лозунгами. Захоплюючись містом, М. Бердяєв писав: «Париж – світовий досвід нового людства, вогнище великих починань і сміливих експериментів. Париж – вільне виявлення людських сил, їхня вільна гра» [6, с. 134].

Занурившись у творче середовище Парижа, О. Архипенко знайомиться з П. Пікасо, Ж. Браком, Ф. Леже, А. Модільяні, К. Бранкузі, Г. Аполлінером та ін. Читаємо в Л. Лисенко: «В цей час, за словами Альберта Ельсена, він постійно студіює мотив жіночої оголеної фігури у спрощеній стилізованій манері» [11, с. 27]. Відомий критик Гійом Аполлінер, який не раз ставав на захист творів скульптора, писав: «Архипенко насамперед шукає чистоти у формі. Він виплеканий найкращими традиціями. Чари його творів у внутрішній гармонії <...>. В духовності його мистецтва відчутні релігійні віяння, що сформували його темперамент, церковні та наївні твори, без сумніву, причарували його в дитинстві» [25, с. 46]. Апологета модернізму здивувало й те, що творчу уяву молодого О. Архипенка зовсім не зворушили твори відомих художників Відродження, які він уперше побачив у Луврі [2, с. 109].

Скульптор сприймав світ мистецтва зовсім по-іншому. Його вабило магічне мистецтво архаїки та примітиву, в якому він шукав щось нове, здатне замінити закоснілий академізм, безформний імпресіонізм та розніжений символізм. М. Волошин писав: «Архаїзм – остання і найзаповітніша мрія мистецтва нашого часу» [7, с. 275]. На його думку, вона народилася завдяки археологічним знахідкам, на які був багатий кінець ХІХ ст. Архаїзм не існував як школа і не мав певної програми, у кожного художника була своя сфера. Наприклад, стародавня і язичницька Північ (М. Періх, С. Городецький) або форми народного мистецтва (К. Малевич, брати Д. і В. Бурлюки, Н. Гончарова, М. Ларіонов та ін.), африканська маска (В. Матвейс), єгипетські маски (М. Сар'ян) [14]. У спогадах про 1910-ті роки О. Цадкін зазначав: «Годье-Бжеска, Архипенко, Лоран, Бранкузі і я залишили академічний порядок, щоб зануритися у витончені води архаїзму, що регенерує» [26, с. 66]. Пікасо, який увібрав у себе вплив ритуальної скульптури Африки та Океанії, давав великий формотворний імпульс усім пластичним мистецтвам [1, с. 198]. О. Архипенко писав: «Моєю справжньою школою був Лувр, котрий я відвідував цілий рік щодня. Там я вивчав головним чином архаїчне мистецтво й усі великі вимерлі стилі. Спочатку я працював під майже повним впливом цих стилів. Намагався від них вивільнитися. Я досягнув цілі і віднайшов власний, особистий стиль» [24, с. 33]. Вивчаючи архаїку і примітивне мистецтво, він глибоко проникав у початкову спорідненість культур мистецтва. Скульптор згадував:

«Незліченну кількість разів був я в етнографічному музеї в Тракодеро. І ось одного разу зупинився я перед вітриною – і що, ви думаєте, бачу в ній? Дерев'яний таріль з українським орнаментом. “Ти ба, – дивуюсь я, – тут є дещо з наших країв”. Підходжу ближче, щоб прочитати напис, і раптом бачу, що ця річ – з Океанії» [2, с. 110].

Можна помітити, що в більшості жіночих торсів і фігур О. Архипенка зберігається модуль жіночої постаті. О. Найден стверджує, що «Архипенкові скульптурні жінки, які сидять, стоять, йдуть, танцюють, напівлежать, нахилиються, жіночі торси у горизонтальному, вертикальному положеннях – це певні явища і водночас символи явищ, образи реальних та удаваних об'єктів, культурно-історичних подій». Скульптор сформував свій знак жіночої фігури, у якому залишилося лише найсуттєвіше. Особливо це простежується, наприклад, у таких скульптурних композиціях, як: «Статуетка» (1914), «Вази-жінки» (1918; 1919), «Сидяча фігура» (1935), «Арабка» (1936), «Жовте та чорне» (1938), «Дуалізм» (1954), «Вертикальний торс» (1957), «Червоне» (1957), «Жінка на стільці» (1963). Усім розглянутим скульптурам притаманні спільні риси: узагальнення пластичних мас, чіткість та виразність силуету постаті, округлість стегон, відсутність рис обличчя, конусоподібне завершення ніг, малорозвинена голова. Їхнє композиційне, образне та пластичне рішення близьке статуеткам жінок із Трипілля (V–III тис. до н. е.), які то величаво сидять на тронах-стільчиках, то просто стоять. І хоч у них лише символічно намічені груди та голова (а в деяких статуетках остання зовсім відсутня, як і руки), а ноги мають конусоподібне завершення, відчуття незавершеності твору не виникає. Для старовинних майстрів головною метою було: через символічний образ передати основну ідею. Трипільські статуетки жінок, очевидно, виражали ідеї вічної круговерті життя, ідеї родючої сили зерна. Магія родючості степів тісно перепліталася з магією жіночої вагітності. Трипільці були хліборобами й скотарями, їхня культура є типовою для осілого місцевого населення. Ідеологія трипільців та періодизація трипільських поселень ґрунтовно досліджені Т. Пассек. Дослідниця вважала головним міфологічним персонажем трипільців образ Матері-прародительки, покровительки сім'ї, роду та домашнього вогнища. Виникає цей образ у період матріархату [16, с. 95–99]. Зображення жіночого божества можна знайти і в інших стародавніх культурах.

Трипільські статуетки заповнили мистецьку уяву О. Архипенка. «Пластичну виразність й узагальнення формального рішення засвоював майбутній художник на прикладах археологічної трипільської культури й монументальних кам'яних “половецьких бабах” зі степів України», – пише О. Сидор [20, с. 82]. Вплив трипільської пластики на творчість Архипенка зазначає також А. Німенко: «Звертаючись до інтерпретації образів минулого, знайомих з дитинства скіфських і половецьких статуй, трипільських статуеток, він доходить у своїх теракотових фігурах до пророчого прозріння прадавніх форм, що їх пізніше підтвердили археологічні відкриття» [15, с. 151]. «Ритми чи не всіх часів і народів відлунюють у його скульптурах. Ніколи не вщухали й ті, що лунали з українських глибин: магія трипільської культури (“Дуалізм”, “Королева”, 1954 – фігурки з птахоподібними головами), осяйна одухотвореність мозаїк Київської Русі (“Рожевий торс на мозаїчному тлі”, 1928), українське бароко найпомітніше в сумовитих чи патетичних портретах 20–30-х років», – стверджує Д. Горбачов [9, с. 204–205].

Архипенко виставляв свої твори в Українському павільйоні та подовгу перебував там, вникаючи в мудру досконалість експонованих зразків українського народного мистецтва, адже в них скульптор бачив чудово вирішені пластичні особливості жіночої фігури. О. Сидор слушно зазначає: «У творах стародавніх майстрів його насамперед приваблювала сконцентрована змістовність, що перетворювала переважно невеличку скульптурку чи керамічний виріб у своєрідну знакову одиницю, котра сприймалася як символ не тільки естетичної категорії, а й системи тих чи інших світоглядних та практично-пізнавальних зв'язків» [20, с. 80]. Олександр Архипенко теж вважав, що мета мистецтва полягає саме в максимальному спрощенні, за допо-

могою якого в лаконічній формі можна передати найглибший зміст. Скульптор писав: «Я досі захоплююсь вмінням людей, що живуть на лоні природи, – скажімо, негрів або наших селян – за допомогою дуже простих засобів повністю відтворити речі надзвичайно складні й витончені» [2, с. 109]. М. Протас слушно зазначає: «Архипенко концентрував творчу увагу на мистецьких феноменах міфологічної свідомості: чи то народній творчості, чи то архаїчних, археологічних об'єктах культури, з дитинства зачарований ієрофанією кам'яних “баб”» [17, с. 49]. Скульптура половецьких і скіфських «баб» вплинула також на творчість К. Малевича («Селянка з відрами і з дитиною», 1912), Н. Гончарової («Кам'яна баба. Мертва натура», 1908), О. Цадкіна («Героїчна голова»). І. Азізян пише, що «могутня сила “скіфства”, як її розуміли поети й художники Срібного віку, все життя живила творчість Ж. Ліпшиця» [1, с. 204].

Олександр Архипенко ніколи не забував про те, що він українець. Художник брав участь в українських виставках за кордоном, створював пам'ятники Т. Шевченку, І. Франку, князю Володимирі. Його уявлення про національне в мистецтві не зводилося до побутовізму. Скульптор стверджував, що національність він сприймає через призму мистецтва. Він писав: «Я намагаюся відобразити себе в мистецтві, і якщо у моєї крові є частка української естетики (не сюжети), то вона відбивається у моїх формах <...>. Потрібен стиль, а він був у старих, прадавніх українців, щоправда, під впливом Сходу, але все ж було щось і своє, та вмерло, не зуміли розвинути» [19, с. 55]. Ці слова можна сприймати як міфопоетичну програму майстра. Стиль передбачає цілісність світовідчуття. У культурі Трипілля, середньовіччя, традиційному народному мистецтві О. Архипенко знаходив підтримку своїм пошукам сучасного стилю.

Батьківщина – це водночас і символ, і засіб узагальнення стосовно невидимого і могутнього світу пращурів і сил, які дали життя людям і природі. Україна – земля хліборобів, менталітет яких історично пов'язаний з природним циклом, тому українцям генетично властивий оптимізм і впевненість у вічному відродженні. Життєрадісність та святковість є характерними для народного мистецтва та ікони. Для українських художників модерну й авангарду вони стали підпорою у надбанні втраченої цілісності матеріального й духовного начал.

1. *Азізян И. А.* Художественные идеи итальянского футуризма // Русский кубофутуризм. – С.Пб. : Дмитрий Буланин, 2002. – С. 23–31.
2. *Архипенко О.* Про себе // Всесвіт. – 1968. – № 1. – С. 106–111.
3. *Архипенко О.* Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. – 1993. – № 5 (7). – С. 208–255.
4. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память / пер. с фр. – Минск : Харвест, 1999. – 408 с.
5. *Бердяев Н. А.* Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века. – Х. : Филиппо; М. : АСТ, 2000. – 400 с.
6. *Бердяев Н. А.* Судьба Парижа // *Бердяев Н. А.* Судьба России: опыты по психологии войны и национальности. – М. : Мысль, 1990. – С. 133–138.
7. *Волошин М.* Лики творчества. – Ленинград : Наука, 1988. – 848 с.
8. *Гачев Г.* Национальные образы мира. – М. : Советский писатель, 1988. – 448 с.
9. *Горбачов Д.* І Архаїст, і футурист // Хроніка 2000. – 1993. – № 5(7). – С. 198–207.
10. *Кубриш Н.* Атрибуція картини О. Архипенка «Оголена» (1906) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2002. – № 1. – С. 130–133.
11. *Лисенко Л.* Новаторські ідеї О. Архипенка в контексті паризького мистецтва 1910-х років // О. Архипенко і світова культура XX століття : наукова конференція. – К., 2001. – С. 27–30.
12. *Лобановський Б., Говдя П.* Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – К. : Мистецтво, 1989. – 206 с.
13. Манифесты итальянского футуризма. – М., 1914. – 93 с.
14. *Морозов А. И.* Конец утопии. – М. : Галакт, 1995. – 224 с.
15. *Німенко А.* Невтомний шукач. До 100-річчя з дня народження О. П. Архипенка // Всесвіт. – 1987. – № 5. – С. 150–158.

16. *Пассек Т. С.* Периодизация трипольских поселений // Материалы исследований по археологии СССР. – М. ; Ленинград, 1949. – № 10. – С. 95–99.
17. *Протас М.* Идея «космического динамизма» Архипенка в герменевтике современного образования Украины // О. Архипенко і світова культура ХХ століття : наукова конференція. – К., 2001. – С. 48–51.
18. *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. – М. : Наука, 1988. – 782 с.
19. *Сварник Г.* Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в національній бібліотеці у Варшаві // О. Архипенко і світова культура ХХ століття : наук. конф. – К., 2001. – С. 54–65.
20. *Сидор О.* Архипенко на рідній землі // Жовтень. – 1988. – № 2. – С. 79–86.
21. *Синько О. Р.* Творчість Олександра Архипенка першої чверті ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05. – К., 1996. – 176 с.
22. *Степовик Д. В.* Архипенківськими місцями Нью-Йорка й околиць // О. Архипенко і світова культура ХХ століття : наукова конференція. – К., 2001. – С. 75–84.
23. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. – М. : МГУ, 1993. – 248 с.
24. *Люба І.* Архипенко відкритий Аполлінером в «кубістичному» Парижі // О. Архипенко і світова культура ХХ століття : наукова конференція. – К., 2001. – С. 33–37.
25. *Michaelsen K. J.* Alexander Archipenko. A. Centennial Tribune. – Washington ; Tel-Aviv, 1987.
26. *Zadkine O.* Le Maillet et le Ciseau. Souvenirs de ma vie. – Paris, 1968. – 267 p.